

Notes sur le Cinématographe
Robert Bresson

روبير بريسون

مدونات حول السينماتوغراف



Notes sur le Cinématographe
Robert Bresson

روبير بريسون

مدونات حول السينماتوغراف



جميع الحقوق محفوظة ©

هوذا السفح الآخر للإبداع، حيث الطاقة الحية الآتية من هذا المد المتواصل للصورة، من فيلم يوميات خوري الريف إلى لانسو، من جان دارك إلى المال، تترك إشارات الخفية، ومضات نور. سنة بعد سنة، يطرح روبير بريسون الأسئلة نفسها. أسئلة تتعلق بالمثل والموديل، تتعلق بكيفية استخدام هذا الفن الذي ما زال جديدًا، الذي يسقيه الآخرون السينما، فيما هو يطلق عليه اسم السينما توغراف الصعب (السحر البدني للأخوين لومير – ومعنى شهرتهما الحرفي النور – عندما كان الناس يندهشون لرؤية الأشجار «لأن أوراقها كانت تتحرك»).

فهل الأسئلة هي التي صنعت الأفلام؟ أم الأفلام هي التي استنبطت هذه الأسئلة؟ وما هو مجال استخدام الأسئلة؟ هي تستخدم للتحريض، والتفكير والبحث عن الحكمة. هي تستخدم لاستنباط لغة جديدة، وبلوغ الكمال.

إن الذي يوقع فيلمًا (بريسون يصرّ على الاختلاف الجوهرى بين المبدع السينماتوغرافي وبين المخرج، الدايراكتر – باللغة الإنكليزية – أسير مفاهيم تعود إلى المسرح) ليس من يسلطن على إبداع مزيّف بل رجل وليس إلا رجلاً يحاول بشئ الوسائل، ومن كل قلبه، أن

يستولد ما يختلج في حواسه، وأن يعطيها شكلاً. هو ليس إلهاً، ولا بطلاً: إنه رجل.

في يومياته، أو قل مدونات، سجل بريسون اكتشافاته، في بضع كلمات. كل ما يصنع رجلاً، ما يستسيغه، ما ينفر منه، بخاصة تقرّزه من الغرور وادّعاء الثقافة والتقليدية. ميله إلى الصدق، إلى الطبيعة («الطبيعة الطيبة» لجان دارك في مواجهة جلاديتها). ميله إلى الاقتصاد والدقّة في الفنّ. الجوهر، المواجه للظاهر، أي الموديل، المقابل للممثل. الموديل (كلمة يفضلها بريسون على كلمة الممثل الشائعة) الذي يولد النشوة لدى الرسام ويلهمه: «روح وجسد لا يقلدان».

ما نكتشفه هنا، في ملاحظاته المرمية كما لو كان الأمر سهواً، هو جوهر هذه المغامرة، المعاشة بكامل فيضها، وحتى المعاناة القصوى أحياناً، هذا الجوهر هو الذي أوصل بريسون إلى قمة الإبداع السينماتوغرافي. ففي تقشّف هذه الكلمات وحيائها، نشعر بميله للحقيقة، وبهاجس الكمال لديه، كما ندرك مدى معركته المتواصلة في مواجهة التسويات والابتذال، وسلطة المال. فكيف لا نفهم الشجاعة كلها والعناد كله الضروريين لبريسون في نضاله منذ سنوات عديدة من أجل أن يحقق مشروع فيلمه سفر التكوين ؟

«الحقيقي لا يقلد، المزيف لا يحوّل». في نظر بريسون، الفن هو الملاذ الوحيد لمواجهة مرارة العجز، لكن الفنّ

أبعد من ذلك بكثير. فهو يكشف الجزء الوحيد المرئي من الواقع، وجهه الظاهر. وبهذا المعنى، يقترب بريسون من كبار الرشامين، وتحديداً من الانطباعيين وهنري ماتيس. عند قراءة يومياته، لا يسعنا إلا أن نفكر بالفن الشرقي، بأعمال الياباني هوكوزاي التصويرية، المشبعة بفلسفة الزن البوذية. هنا، نجد المعنى نفسه لمفهوم الاقتصاد في الوسائل، والنزوع نفسه إلى ما هو حسي، اللعب نفسه مع تموجات الحواس. الحياة تسير على غير هدى، جارفة معها كل شيء في مدها القوي غير المتوقع. الصور والأصوات تجعل الواقع مدرّكاً للحظة: «ترجمة الهواء غير المرئي بالماء الذي ينحته أثناء مروره». هكذا يعلم بريسون فنّ المفاجأة، أي السعادة، التي تلتقط فريستها حية. «كن جاهلاً بما ستلتقطه بقدر ما يكونه صياد عند طرف قصبته (السمة التي تبرز من لا مكان)».

بتنا نعرف الآن أن لا علاقة لبريسون بالكلاسيكية (يبين ذلك بوضوح كل من فيلميه لانسو و المال). عمله يتخطى مجرّد الكشف البسيط عن الحواس. الحقيقة، الجمال، كل جزء صغير من سرنا الإلهي، مدرك من خلال هذه الكوّات التي يسهل خداعها. الحقيقة واهية، الأمر الذي يتطلب منا اليقظة.

سنة بعد سنة، يتقدّم بريسون وحيداً، طوال طريقه الضيق. كل عمل من أعماله قفزة فوق هذه الفراغات التي تصيبنا بالدوار. لذلك، فإن ملاحظاته المدوّنة بيده

ثمينة جدًا في نظرنا. هي علامات سنوات عديدة من
الأمل والخيبة، من الطموحات والرفض. هي عميقة
وحقيقية كالعلامات التي تركها على روزنامته روبنسون
كروزويه. ملاحظات وأحلام، آلام تبين لنا تكاملية
الجسد والروح، لغة الأشكال، لغة الأصوات.

«حلمت أن فيلمي يتكون تدريجيًا بالنظر إليه، كلوحة
رسم دومًا ندية».

حلم: حلم بريسون، أن نشاركه ثروة الانبهار بالحياة.
عشقه للجسد، للوجه، عنق فتاة، مثكب، رجلان عاريتان
تستريحان بثبات على الأرض.

«تنهد، صمت، كلمة، جملة، ضوضاء، يد، موديلك بكامله،
وجهه، هادئ، متحرك، جانبي، مواجه، مشهد شاسع،
فضاء ضيق...» وفي مكان آخر: «قوة العين القاذفة».

في هذا التقصي المجازف والصارم، يعلمنا بريسون
ضرورة الاقتصاد، ولذة الإبداع. كذلك، الفن ليس في
العقل. الفن هو في العين، في الأذن، على الجلد بكامله.
إن كلمات موزار وهو يتحدث عن كونشرتواته تأخذ
هنا معناها كله: «إنها رائعة... ولكن ينقصها الفقر».

إن لكلمات بريسون القوة نفسها. هذه الكلمات هي أكثر
من مجرد ملاحظات في مذكرات مخرج متمرس. هذه
الكلمات هي ندوب وإشارات ووجع وجواهر. في ليل
الخلق (الذي لا بد له أن يأتي كي تضاء الشاشة) تلمع

كلماته كنجوم، كاشفة لنا طريقه السهل الممتنع لبلوغ
الكمال.

جان ماري غوستاف لوكليزيو

الحائز جائزة نوبل للآداب عام 2008

ولد روبير بريسون في 25 أيلول 1907 في منطقة
پوي دو دوم (وسط فرنسا)، تابع دراسته الثانوية في
الليسه لاكانال، قرب باريس، ثم، بعد تجربة عابرة في
مجال الرسم، أخذ يهتم بالسينما، سنة 1943، أخرج
فيلمه الروائي الأول، ملائكة الخطيئة ، الذي كتب
حواراته جان جيرودو. في سنة 1945، استلهم مقتطفاً
من جاك القديري لدوني ديدرو وأخرج فيلم سيدات غابة
بولونيا بعد أن وضع جان كوكتو حواراته. وقد اقتبس
أيضاً كتاب جورج برنانوس (في فيلم يوميات خوري
الريف ، 1951)، وفيودور دستويفسكي (في امرأة
حنون ، 1969، ليالي حالم الأربع ، 1971)، صُور روبير
بريسون أفلاماً عديدة بأسلوب متقشّف، مجرّد من أي
أثر مشهدي، هي اليوم من الأعمال الكلاسيكية: فرار
محكوم بالإعدام (1956)، النشال (1959)، محاكمة
جان دارك (1962)، بلتازار مصادفة (1966)، موشيت
(1967)، لانسيو البحيرة (1974)، الشيطان ربّما
(1976)، المال (1983).

1950 _ 1958

سأخلّص نفسي من الأخطاء والمغالطات
المتراكمة. أن أعرف إمكانياتي، أن أتأكد منها.

*

عندما يزداد عدد إمكانياتي تتضاءل
قدرتي على حسن استخدامها.
سأدقق في العمل، سأكون
آلة الدقة.

*

لست منقّذاً، عند كل لقطة،
أضيف نكهة جديدة
لما كنت قد تخيلته.
أرتجل ابتكاراً (تلو ابتكار).

*

مخرج أو مدير (دايراكتر بالإنكليزية)،

يوجه نفسه، لا يوجه سواها.

*

لا ممثلون.

(لا إدارة ممثلين).

لا أدوار.

(لا دراسة أدوار).

لا إخراج.

إنما استخدام موديلات من الحياة.

أن نكون (موديلًا) بدل أن نظهر كأننا

(ممثلون).

الموديلات

حركة من الخارج نحو الداخل.

(الممثلون: حركة من الداخل نحو الخارج).

ليس المهم ما يُظهرون لي

بل ما يخفونه عني،

وخصوصًا ما لا يشكّون في أنه فيهم.

ما بينهم وبينني: توارد

خواطر، تكهن وتبصر.

*

(1925؟) السينما الناطقة فتحت

أبوابها للمسرح الذي يشغل المكان

ويحيطه بالأسلاك الشائكة.

*

نوعان من الأفلام: تلك التي تستخدم

وسائل المسرح (الممثلين،

الإخراج...) مستعينة بالكاميرا

بهدف المحاكاة؛ وتلك التي

تستخدم وسائل السينما توغراف

وتستعين بالكاميرا بغية الخلق.

*

إنها عادة المسرح الرهيبة.

*

السينماتوغراف:

كتابة بالصور في حركتها

وبالأصوات.

*

ليس الفيلم بمشهد مسرحي.

لأنّ المشهد يتطلّب حضورًا

من حم ودم. لكئه، كما في

المسرح المصوّر أو السينما، يستطيع أن

يكون صورة لمشهد ما.

غير أنّ الصورة للمشهد

شبيهة بصورة للوحة أو

لمنحوتة. لكنّ الصورة الشمسيّة

لتمثال القديس يوحنا المعمدان لدوناتللو

أو لوحة المرأة ذات العقد،

لفرمير دو دلف (الرسام الهولندي)،

ليس لها قوّة هذه المنحوتة أو هذه

اللوحة، ولا قيمتها، ولا ثمنها.

فهي لا تبدعها، لا تبدع شيئًا.

*

أفلام السينما وثائق مؤرخ

تودع بين المحفوظات :

كيف كان يتم تمثيل مسرحية سنة 1900، السيد X
والآنسة Y .

*

الممثل، في السينما توغراف، أشبه
بغريب في بلد أجنبي لا يتكلم لغته.

*

المسرح المصور فوتوغرافيا أو السينما
ينيطان بالمخرج أو الدايركتر
أمر توزيع المسرحية

على ممثلين وتصويرهم فوتوغرافيا
أثناء أدائهم المسرحي، وترتيب
الصور وفق تتابعها. إنه مسرح
هجين ينقصه ما يصنع المسرح :
حضور مائي لممثلين أحياء،
فعل مباشر للجمهور على الممثلين.

... ومع أنهم لا يفتقرون إلى

«الطبيعي»، تعوزهم الطبيعة

شاتوبريان

الطبيعة : هي ما يلغيه الفن المسرحي

لصالح الطبيعي المكتسب والمصان بالتمارين.

*

لا شيء أكثر خطأ في الفيلم من

هذا اللحن الطبيعي لمسرح يعيد نسخ الحياة

ويستجيب لمشاعر مدروسة.

من العبث أن نجد أنه أكثر

طبيعية تأدية حركة أو إلقاء

جملة وفق هذه الطريقة

أو تلك، فلا معني

لذلك في السينماتوغراف.

*

أية علاقة ممكنة بين ممثل

وبين شجرة!؟ هما ينتميان إلى

عالمين مختلفين (شجرة المسرح

تقلد الشجرة الحقيقية).

*

أن نحترم طبيعة الإنسان

من دون أن نجعلها أكثر حسية مما هي عليه.

*

لا زواج بين المسرح والسينماتوغراف

من دون إفناء لكليهما.

*

فيلم السينماتوغراف هو حيث يكون

التعبير من خلال علاقات الصور والأصوات،

لا بتقليد الحركات وتبدل النبرات

الصوتية (للممثلين واللاممثلين).

فهو لا يحل ولا يفسر، بل يعيد التأليف.

*

تتبدل الصورة وهي تتفاعل مع صور

أخرى كاللون عندما يكون عى اتصال بألوان أخرى.

فالأزرق ليس الأزرق نفسه في جوار لون أخضر،
أو أصفر، أو أحمر.
لا فنّ من دون تحوّل.

*

جوهر السينماتوغراف لا يسعه
أن يكون هو نفسه جوهر
المسرح، ولا جوهر الرواية أو جوهر الرسم.
(ما يبلغه السينماتوغراف
بوسائله الخاصة ليس هو نفسه
ما يبلغه المسرح أو الرواية أو الرسم
بوسائلها الخاصة).

*

الصور في السينماتوغراف
ككلمات قاموس. لا سلطة لها ولا قيمة
إلا في موقعها وعلاقاتها بعضها ببعض.

*

إذا ما عبّرت الصورة، المنظور إليها

بمعزل عما حولها، إذا ما عبرت بدقة

عن شيء ما، إذا ما انطوت

على تأويل ما، فإنها لن تتحول عند التقائها

بصور أخرى. فليس للصور الأخرى أية سلطة عليها،

وليس لها، هي أيضًا، أية سلطة

على تلك الصور. لا فعل ولا ردة

فعل. هي نهائية وغير قابلة للاستعمال

في نظام السينما توغراف.

(نظام لا يضبط كل شيء، هو مطلع

لشيء آخر).

*

أعمل بجد على صور لا قيمة لها

(غير ذات معنى).

*

صوري أملسها (كما لو بمكواة)

من دون أن أخفف منها.

*

في اختيار الموديلات.

صوئها يرسم لي فمها، عينيها،
وجهها، فتبرز لي صورتها كاملة،
من الخارج والداخل، بأفضل ممّا لو أنّها أمامي. أفضل
تهجئة لشخص
تأتينا عن طريق الأذن وحدها.

في النظرات

من قال : «نظرة واحدة تولّد
عشقًا، أو اغتيالًا، أو حربًا»؟!

*

قوة العين القاذفة.

*

إعداد فيلم يعني ربط الأشخاص
بعضهم ببعض وربطهم بالأشياء
عبر النظرات.

*

شخصان، كلاهما يتطلّع في
عيني الآخر، لا يريان عيونهما بل
نظراتهما (أهذا هو سبب خطئنا

في تحديد لون العينين؟)

*

في الميتتين والولادات الثلاث .

فيلمي يولد مرّة أولى في رأسي،

يموت على الورقة، ليُبعث

في الأشخاص الأحياء وفي الأشياء

الحقيقية التي أستخدمها، وهم الذين

يُقتلون (عندما يسجلون) على شريط،

لكنهم كأزهار في الماء تعود إليهم

الحياة عندما يوضعون وفق

نظام ما ويُعرضون على الشاشة .

*

لنفترض أن فلانًا هو، بالتناوب،

آتيلا والنبي محمّد وموظّف بنك

وحطّاب، يعني أنا نُقدّر أن

فلانًا يمثل. واعتبارنا أن هذا الفلان

يمثل، يعني أنا نعتبر

أن الأفلام التي يؤدي دورًا فيها

تنتمي إلى المسرح. وإن لم

نفترض أن فلانًا يمثل

يعني أننا نُسَلِّم بأن

آتيلاً = النبي محمد =

موطّف بنك = حطّابًا، وهذا

بالطبع، محال.

*

تصفيق خلال عرض فيلم فلان؛

الانطباع هو أنه «مسرح» لا يقاوم.

*

الموديل. يختبئ داخل مظهره الملقّز.

لقد سَتَرَ كُلَّ ما كان منه،

خارجًا عنه. إنه هنا، خلف هذا

الجبين وهذين الخدين.

*

«كلام مرئي» للأجسام، والأشياء،

والبيوت، والشوارع، والأشجار، والحقول.

*

أن نبدع لا يعني أن نشوّه أو نستنبط

أشخاصًا وأشياء، بل أن نعقد، بين

أشخاص وأشياء موجودة،

وكما هي موجودة ، علاقات جديدة.

*

إعمل على إلغاء النوايا جذريًا

لدى موديلاتك.

*

قل لموديلاتك: «لا تتفكّروا في

ما تقولون، لا تتفكّروا في ما تفعلون».

وأيضًا لا تفكّروا بما تقولون، لا تفكّروا

بما تفعلون».

*

مخيّلتك لا تطلب الأحداث

بل العواطف؛ عواطف ما

استطعت لها توثيقًا....

*

تقود موديلاتك إلى اكتشاف قواعد أسلوبك،
فهم يتركون لك أن تؤثر فيهم، وأنت
تترك لهم أن يؤثروا فيك.

*

سرّ واحد للأشخاص
والأشياء.

*

عندما يكون كمان واحد كافيًا
فلا داعي لاستخدام اثنين .

*

تصوير فيلم. أن يضع المرء نفسه في
حالة عالية من الجهالة والحشرية الموغلتين،
وأن يرى، مع ذلك، الأشياء مسبقًا.

*

نعرف الحق من نجاته وقوته.

*

شَغَفٌ بالدَقَّةِ.

*

وجه الممثلة مُعَبَّرٌ ،

أصغر غرضونه أوجدتها إرادته،

تحت المجهر، توحى بمبالغات الكابوكي .

*

أي تناقض بين تضاريس

المسرح وانبساط السينماتوغراف.

كلما كبر النجاح

لامس الفشل

(كتحفة فنية حين تلامس

عملاً مبتذلاً).

*

بين المفاصل، عند تقاطع

خرائط الأركان تنشب، بحسب

الجنرال دو. م، المعارك

*

السينماتوغراف، فنّ عسكري.
أحضر فيلقًا كما لو كان معركة .

*

قد تمقت مجموعة صور جيدة.
في الحقيقي والزائف
إن الجمع بين الحقيقي والزائف يولد
زيفًا (مسرح مصوّر أو سينما).
وعندما يكون الزائف متجانسًا
قد يولد ما هو حقيقي (مسرح).

*

في الجمع بين الحقيقي والزائف،
يُبرز الحقيقي الزائف، فيما الزائف
يحول دون الاقتناع بالحقيقي. الممثل
المتظاهر بالخوف من الفرق، على

ظهر سفينة حقيقية ضربتها عاصفة

حقيقية، لا يقنعنا، لا بالمثل،

ولا بالسفينة، ولا بالعاصفة.

في الموسيقى

لا داعي لموسيقى مرافقة، مساندة

أو داعمة. لا داعي لموسيقى البثّة .

الأصوات هي الموسيقى.

*

تصوير فيلم: في اللامتوقّع

ما تتوقعه أنت سرّاً.

*

إحفز حيث أنت. لا تنزلق إلى

مكان آخر. إنَّ للأشياء

عمقين أو ثلاثة.

*

تأكد من أنك استنفدت

إمكانيات السكون والصمت.

*

إستمذ من موديلاتك الدليل

على أنهم موجودون بغرائبهم

والغازهم.

*

قل هو فيلم جميل،

إن كان يعطيك فكرة عالية

عن السينما توغراف.

*

لا قيمة مطلقة للصورة.

الصور والأصوات لا تدين قيمتها

وسلطتها إلا لاستخدامك لها.

*

الموديل: اطرخ عليه أسئلة

(من خلال الحركات التي تطلب منه أن

يؤدّيها، والكلمات التي تضعها على لسانه).

أما جوابه (عندما لا يكون إلا رفضاً للإجابة)

فغالبًا ما لا تدركه أنت، فيما آلتك (الكاميرا)

تسجله. ومن ثم تُخضعه أنت للدراسة.

*

في التلقائية

إن تسعة أعشار حركاتنا تخضع للعادة

والتلقائية. ومن غير الطبيعي

أن نُخضعها للإرادة والفكر.

*

الموديلات: صارت تلقائية (كل شيء

موزون، مقاس، موقت، مكرّر

عشرة أو عشرين مرّة)،

تطلقها في غمار أحداث

فيلمك، علاقاتهم أصبحت صحيحة
بالأشخاص والأشياء المحيطة بهم،
لأن هذه العلاقات ما عادت
موضوع تفكير.

*

موديلات ملهمة تلقائيًا، خالقة.

*

فيلمك، فليشعرنا بما يختزنه من
روح وقلب، وليكن أيضًا
كعمل صنعه الأيدي.

*

السينما تُعرف من مخزون مشترك.
أما السينما توغراف فيقوم برحلة
استكشاف فوق كوكب غير معروف.

*

حيث لا وجود لكل شيء، بل حيث

كل كلمة، كل نظرة، كل حركة
لها ما وراءها.

*

إنه لذو دلالة أن تُشتمَّ من فيلم X ،
المصوّر على شاطئ البحر، فوق الرمال،
رائحة خشبة المسرح.

*

التصوير ارتجالاً، مع موديلات
غير معروفة، في أماكن غير متوقعة، كفيل
بأن تبقيني في حالة توثر وتيقظ.

*

ليكن الاتحاد الحميم بين الصور هو
الذي يشحنها بالانفعال.

*

التقاط لحظات. عفوية وعذوبة.

*

كيف يخفي عن نفسه أن كل شيء

ينتهي فوق مستطيل من قماش أبيض
معلق على جدار؟ (انظر إلى فيلمك
كمساحة معدة كي تصير مغطاة).

*

فلان يقلّد نابوليون
الذي لم يقلّد أحداً.

*

في ***، وهو فيلم ينتمي إلى المسرح،
نرى هذا الممثل الإنكليزي الكبير
يتلجلج في الكلام،
ليقننا بأنه يستنبط الجمل التي ينطق
بها تباغاً. إن ما يبذله من جهد كي يبدو
أكثر حيوية يقوده إلى النقيض من ذلك.

*

الصورة المنتظرة بفارغ الصبر (كليشه) لن تبدو أبداً
صحيحة حتى وإن كانت كذلك.

*

مَنْتِجْ — رَكْب — فِيلْمَك سَاعَة

تَصْوِيرَه. فَخْلَايَا

الْقُوَّة وَالْأَمْنُ الَّتِي تَنْشَأُ سِيدُور

حَوْلَهَا كُلُّ مَا تَبْقَى.

*

إِنَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ أَيْةَ عَيْنٍ إِنْسَانِيَّةَ

أَنْ تَلْتَقِطَهُ، وَلَا يَثْبُتَهُ قَلَمٌ، وَلَا فَرَشَاةٌ،

وَلَا رِبْشَةٌ، تَلْتَقِطُهُ كَامِيرَاتُكَ

مِنْ دُونِ أَنْ تَعْرِفَ مَا هُوَ، وَتَثْبُتَهُ

بِلَا مَبَالَاةٍ الْمَاكِنَةُ الدَّقِيقَةُ.

*

فِي فِيلْمِ فَلَانٍ جَمُودٍ وَإِنْ كَانَتْ كَامِيرَاتُهُ

تَرْكُضُ وَتَطِيرُ.

*

تَنْهَئُ، صَمْتٌ، كَلِمَةٌ، جُمْلَةٌ، ضَوْءٌ،

يَدٌ، مَوْدِيلُكَ كُلُّهُ، وَجْهُهُ، سَاكِنٌ

أَوْ مَتَحَرِّكٌ، جَانِبِي أَوْ مُوَاكِفٌ،

مشهد فسيح، فضاء محدود...

كل شيء في مكانه تمامًا:

تلك هي وسائلك الوحيدة.

*

لا يلحق الأذى بفيلم، فيض كلامه.

المسألة مسألة نوع لا كم...

*

ليس سخيًّا أن تقول لموديلاتك:

«أستنبتكم كما أنتم».

*

الصلة غير المحسوسة التي تجمع

بين صورك الأبعد والأكثر اختلافًا،

هي رؤيتك.

*

لا تلهث وراء الشعر؛ إنه يتغلغل

تلقائيًا بين المفاصل (إيجان).

*

ممثّل، حائر كلون متغير

مكوّن من صبفتين متراكمتين.

*

على خشبة المسرح، التمثيل

يضاف إلى الحضور الواقعي،

يكثّفه. أمّا في الأفلام، فالتمثيل يلغي

حتى ظاهر الحضور الحقيقي، ويقتل

الإيهام الذي تولّده الصورة الشمسيّة.

*

(1954) غداء أصحاب الجوائز الكبرى.

أعور في مملكة العميان.

أين تلاشى حكمي الذي

يخطئ ما يراه الآخرون صوابًا.

*

ولتستقدم المشاعر الأحداث،

لا العكس.

*

سينماتوغراف: طريقة جديدة

في الكتابة، إذًا في الشعور.

*

الموديل: عينان متحركتان في رأس

متحرك، هو نفسه على جسم متحرك.

*

لا تدع الخلفيات (شوارع عريضة،

ميادين، حدائق عامة، مترو) تبتلع الوجوه

التي تحركها فيها.

*

الموديل: أنت تملي عليه حركات وكلمات،

وهو يعطيك بالمقابل (فيما كاميراتك تسجل)

ماهية.

*

الموديل: مندفع في العمل الفيزيائي،

صوته يأخذ تلقائيًا ، انطلاقًا من مقاطع

متساوية، انعطافات وتبدلات ملائمة

لطبيعته الحقيقية.

*

في كل فن، ثقة مبدأ شيطاني يعمل
ضده ويسعى إلى تدميره. مبدأ مماثل قد
لا يكون غير مؤات تمامًا في
السينماتوغراف.

*

أشكال تشبه أفكارًا. ينبغي اعتبارها
أفكارًا حقيقية.

*

الموديل: «كله وجه» .

*

تصوير فيلم

إنها رائعة تلك المصادفات التي
تعمل بتأثر . طريقة في إقصاء الطالح منها،
واجتذاب الصالح. فاحفظ لها مسبقًا
مساحة في تأليفك.

*

الممثلون والألبسة والديكور والأثاث
المسرحي، مدعاة للتفكير، قبل أي شيء
آخر، بالمسرح. تنبهوا إلى أن
الأشخاص والأشياء في فيلمي لا يدفعوننا
إلى التفكير، قبل أي شيء آخر، إلا
بالسينماتوغراف.

*

من استطاع بالقليل أمكنه بالكثير.
أما من استطاع بالكثير فلا يمكنه
بالقليل، وهذا لا جدال فيه.

*

تصوير فيلم. الاكتفاء فقط بانطباعات
وإحساسات. لا تَدْخُلُ للذكاء فهو
غريب عن هذه الانطباعات والإحساسات.

*

إنَّ لصورك (المسطحة) سلطة أن تكون

غير ما هي عليه. الصورة نفسها
المتوافرة بطرق عشر مختلفة
ستكون صورة مختلفة عشر مرّات.

*

لا مُخرج، لا سينمائي.
انس أنك تُعدُّ فيلمًا.

*

الممثل: «ذهاب الشخصية وإيائها
أمام طبيعته» يرغبان الجمهور على
البحث عن موهبته في وجهه عوضًا
عن اللغز الخاص بكلّ كائن حيّ.

*

لا آلية ذهنية
أو عقلانية. بل مجرد آلية.

*

إذا ما اختفت الآلية، على الشاشة،
وإذا ما كانت الجمل التي تُنطقهم بها

والحركات التي تُلزمهم بتأديتها

لا تشكل إلا وحدة متكاملة

مع موديلاتك، مع فيلمك، معك أنت،

فتلك معجزة.

*

إخلال بالتوازن من أجل إعادة التوازن.

*

الأفكار: إخفاؤها، برهافة،

تشبي أن العثور عليها ممكن.

أهمُّ الأفكار أكثرها احتجابًا.

*

التمثيل: هو ما يبدو أن له وجودًا خاصًا،

مستقلًا، بمنأى عن الممثل، الكائن المحسوس.

في الفقر

في رسالة لموزار، حول

كونشرتوهاته الرقم 413، 414، 415:

«إنها تحتل مكانًا وسطًا ما بين

الإفراط في الصعوبة والإغراق في
السهولة، إنها متألقة... لكن ينقصها
الفقر».

*

مونتيني: حركات
الروح كانت تتوالد وفق
نمو حركات الجسد نفسه.

*

مقاربة غير عادية للأجسام.
ترقب الحركات الأقل إحساسًا،
الأكثر باطنية.

*

ليس ماهرًا، بل رشيقيًا.

*

يعلو فيلمي حين أرتجل.
ينخفض فيلمي حين أنفذ.

*

السينما تبحث عن التعبير المباشر
والنهائي بالإيماء، والحركات، ونبرات
الصوت: هذا النظام يستثني حتمًا
تعبير التواصل وتبادل الصور
والأصوات التي قد تنتج عنها تحولات.

*

إنّ من دخل فنّا واحتفظ بطابعه
الخاص لا يسعه بعد ذلك الانتقال
إلى فنّ آخر .

*

من المتعذّر التعبير بقوة عن شيء ما
بوسائل فنّين مختلفين. فإمّا هذا
وإمّا ذاك.

*

أن لا نصوّر فيلمًا لشرح قضية،
أو لإظهار رجل ونساء نتوقف عند
مظهرهم الخارجي، بل لاكتشاف المادّة

التي يتكوّنون منها. أن

نبلغ «قلب القلب» هذا، الذي لا يؤخذ

لا بالشعر، ولا بالفلسفة، ولا بالفن

المسرحي.

*

الصور والأصوات كناس

تعارفوا على الطريق فوجدوا

افتراقهما مستحيلاً.

*

لا شيء زائداً، لا شيء ناقصاً.

*

فيلم المخرج فلان: عينان خبيثتان،

تجهدان كي تبدوا لطيفتين؛ فم كئيب

مهياً للصمت، بيد أنه لا يتوقّف عن الكلام

والاعتراض وفق تتابع الكلمات:

ستار - سستم حيث إنّ رجالاً ونساءً

موجودون بالقوّة (بشكل طيفي).

*

سحر فيلم فلان يولده ما جُمع من هب
ودب.

*

أفلام السينما تكتب على
نية ممثلين، أما أفلام السينماتوغراف
فعلى نية الموديل.

*

الموسيقى تجتاح المكان كله، ومع ذلك
فهي لا تضي مزيدًا من القيمة إلى الصورة
التي إليها تضاف.

*

السينما الناطقة ألفت الصمت.

*

صمت مطلق وصمت يتولد بفضل رقّة
بيلنيسيمو الأصوات.

*

فيلم المخرج فلان: زعيق، زئير، كما في
المسرح.

*

موديل: ما تكتشفه عن نفسك حين تتصادفان.

*

ليكن لكل صورة، لكل صوت، وقع، لا
على فيلمك وعلى موديلاتك وحسب،
بل عليك أنت أيضًا.

*

إجذب انتباه الجمهور (كما
ينجذب كندفّق الهواء في المدخنة).

*

موضوع بسيط قد يكون مسوّغًا لتأليف
متنوعة وعميقة. تجنّب الموضوعات
الفضفاضة أو الشاسعة، حيث لا شيء يندرك
إذا ما ضللت. أو لا تتناول إلا ما كان
على صلة بحياتك ووليد تجربتك.

*

كلية الموسيقى، التي لا تقابل
كلية فيلم. نشوة تحول دون حالات
أخرى من النشوة.

*

«الشیطان یقفز إلی فمه»:
فلا تعمل على أن یقفز الشیطان إلی الفم.
«الأزواج کلهم بشعون»: فلا تظهر حشدًا
من الأزواج البشعين.

*

فی الإضاءة
الأشیاء تصبح أكثر جلاءً، لیس
بمزید من الضوء، ولكن بفضل الزاویة
الجديدة التي أراها منها.

*

إعمل على تقرب الأشياء التي لم
تتقارب يومًا، ولم تكن تبدو أنها مهيأة لذلك.

*

فيلم المخرج فلان مفتوح من جميع الجهات.
شّتات.

*

موديل: على ملامحه، أفكار أو مشاعر
غير مُعبّر عنها مادياً، تصبح مرئية بفضل
تواصل وتفاعل صورتين أو صور أخرى.

*

لا انتفاخ، لا إفراط.

*

ذبوسي كان يعزف بنفسه على بيانو
مغلق.

*

كلمة واحدة، إشارة واحدة غير صحيحة،
بل مجرّد وقوعها في المكان الخطأ يحول
دون الباقي كلّهُ.

*

قيمة الصوت الإيقاعية

صرير باب ينفتح ثم ينغلق،

وقع أقدام، إلخ...، لضرورة في الإيقاع.

*

شيء فاشل قد يكون، إذا ما بدلت

موقعه، شيئًا ناجحًا.

*

الموديل. هو هو، أمّا أسلوبه

فواحد بصيغة الجمع.

*

الممثل يخرج من ذاته ليرى نفسه

في الآخر. أمّا موديلاتك فبعد أن يخرجوا

من ذواتهم، لا يسعهم أبدًا العودة إليها.

*

إعادة تنظيم الأصوات غير المنظمة

(ما تظنّ أنك تسمعه ليس هو ما تسمعه)

لشارع، أو محطة قطارات، أو مطار...

ثم تناولها بصمت، واحدًا واحدًا، وجمعها
بتوازن.

*

تمثيل

الممثل: «ليس أنا من ترونه، من تسمعونه،
بل هو الآخر»
لكن، ما دام أنه لا يسعه أن يكون الآخر
بكليته، فإنه لن يكونه.

*

أفلام السينما الخاضعة لمراقبة
العقل لا تذهب إلى أبعد من ذلك.

*

إضافة لمسة إلى الواقع من الواقع.

*

الموديل. جوهره الصافي.

*

إنَّ المدَّ والجزر بين صورة

وصورة، بين صوت وصوت، بين
صور وأصوات، يضيفان على أشخاص
فيلمك وعلى أشياء حياتهم
السينماتوغرافية، ويوحدان، بفضل
ظاهرة دقيقة، فيلمك.

*

الصور تقود النظر. لكنّ تأدية
الممثل تضلّ العين.

*

لا منافسة البتّة مع الفنون الجميلة.

*

تفكيرك لإعادة تركيب لبلوغ
التوهّج.

*

لا تفكر بفيلمك، بمعزل عن الوسائل التي
صنعتها لنفسك.

*

إنَّ الممَثِّلَ الآتِيَّ مِنَ المَسْرَحِ يَصْطَحِبُ
مَعَهُ حَقًّا المَبَادِيَّ، الأَخْلَاقَ، وَمَا يُلْزِمُهُ بِهِ
فَنَّهُ مِنْ وَاجِبَاتِ.

*

إِجْعَلْ نَفْسَكَ مُتَجَانِسًا مَعَ مَوَدِيْلَاتِكَ،
وَاجْعَلْهَا مُتَجَانِسَةً مَعَكَ.

*

صَوِّرْ ثُمَّ صَوِّرْ تَحَسُّبًا لِشِرَاكَةِ حَمِيمَةٍ.

*

مَوَدِيْلَاتٌ مُفَكَّنَةٌ خَارِجِيًّا، مُسْتَقَلَّةٌ
دَاخِلِيًّا. عَلَى وَجْهِهِمْ لَا شَيْءٌ
مَقْصُودًا. «الثَّابِتُ وَالْأَزَلِيُّ، كَامِنَانِ خَلْفَ
الْقَرَضِيِّ».

*

كُنْ سَبَاقًا إِلَى رُؤْيَا مَا تَرَاهُ
كَمَا تَرَاهُ

*

بربرية الدبلجة الساذجة.

أصوات لا حقيقة لها، غير مطابقة

لحركة الشفاه. مخالفة لإيقاع الرئتين والقلب.

أصوات «أخطأت الفم».

*

نقل الماضي إلى الحاضر. سحر الحاضر.

*

الموديل: كم من أشياء لم تتوقعها منه

قبل ، ولا حتى أثناء التصوير...

*

الموديل: روح وجسد محاكاتها ليست ممكنة.

*

شيء عتيق يصبح جديدًا إذا ما اقتطعته

مما يحيطه عادة.

*

كل هذه النتائج التي يمكنك استخلاصها

من تكرار (صورة أو صوت).

*

أن تجد قرابة بين الصورة، والصوت
والصمت. أن تضيف عليها ما يوهم أنها تتبادل
الانشرائح، وأنها اختارت مكانها. جون ميلتون:
الصمت يبعث على الانشرائح.

*

الموديل. اختزل مجال الوعي لديه إلى حدّه
الأدنى. ضيق المسار الذي لا يسعه فيه أن
لا يكون إلا نفسه، وحيث لا يسعه إلا أن
يفعل شيئاً إلا نافعا.

*

صور، كتبدل (الطبقات الصوتية)
في الموسيقى.

*

الموديل: معتزل. لا تأخذ من القليل الذي
يتخلّى عنه إلا ما يلائمك.

*

الموديل: سلوكه داخليًا (بصفته كائنًا)،
فريد، لا يقلّد.

*

عدوى الأدب أصابت فيلم المخرج فلان، وصف
يليه وصف. (بانوراميك وترافلينغ).

*

لرتابته، تخدعنا فوضى فيلم
ما، توهمنا بالنظام. لكنّه نظام سلبي،
عقيم. البقاء على مسافة موقّرة من النظام
والفوضى.

*

إحفر إحساسك. انظر إلى ما في
داخله. فلا تحلّله بالكلمات. ترجمه
إلى صور متآخية، إلى أصوات مترادفة.
وبقدر ما يكون الإحساس نقيًا، بقدر
ما يترسخ أسلوبك. (أسلوب: كل شيء
غير التقنية).

*

تصوير فيلم.

ليكن فيلمك شبيهاً بالذي تراه عندما
تغمض عينيك. (ليكن بوسعك، في كل
لحظة، أن تراه وتسمعه بكامله)

*

بصر وسمع

إعرف جيداً موقع

هذا الصوت (أو هذه الصورة).

*

ما هو للعين يجب ألا يكون له استخدام
مزدوج مع ما هو للأذن.

*

إذا كانت العين مأخوذة بكليتها، فلا
تعط الأذن شيئاً، أو شيئاً ما تقريباً. فليس
بوسع المرء أن يكون بكليته عيئاً
وأذنًا في آن.

*

إن أمكن للصوت أن يحل محل الصورة،
فاعمل على إلغائها أو تحييدها. الأذن تذهب
أبعد نحو الداخل، والعين نحو الخارج.

*

ليس على الصوت أن يأتي لإنقاذ
الصورة، ولا على الصورة أن تأتي لإنقاذ
الصوت.

*

إذا كان الصوت تتمّة إلزامية للصورة
فأعط الأرجحية لأحدهما.
فتعادلها يلحق الضرر بكليهما أو يلغيهما معًا،
تمامًا كما يُقال عن الألوان.

*

ليس على الصورة والصوت أن يتآزرا،
بل أن يعملّا، كلٌّ بدوره، بما يشبه التناوب.

*

إذا ما توجَّهنا إلى العين وحدها فإنَّها
تجعل الأذن متلهَّفة، وإذا ما توجَّهنا إلى
الأذن وحدها فإنَّها تجعل العين متلهَّفة.
استخدم هذا التلهَّف. إنَّ قوَّة السينماتوغراف
هي في التوجَّه إلى الحاستين بطريقة
يمكن التحكُّم بها.
لتكن خطط السرعة والصوت، في
مقابل خطط البطء والصمت.

*

... فيلم أميركي (إنكليزي ؟) يتنافس
فيه نجمان على لفت انتباه الجمهور.
فيفرضان على قسماتهما
رقابة مشدَّدة وكأَنهما
تمثالان في متحف شمع.

*

الموديل. مُعقَّى من أيِّ التزام إزاء الفنِّ
الدرامي.

*

قد يسبب حصان أو كلب ليسا من الجفصين
أو الكرتون، إزعاجًا على خشبة المسرح.
وهذا الأمر خلاف السينماوغراف، فإنّ
البحث عن حقيقة في الواقع
مضّرّ بالمسرح.

*

الموديل: إنّ السبب الذي يجعله ينطق بهذه
الجملة، أو يدفعه إلى القيام بهذه الحركة
ليس فيه، بل فيك أنت. فالأسباب ليست
في موديلاتك. على خشبة المسرح وفي
أفلام السينما، على الممثل أن يقنعنا
أنّ السبب فيه.

*

كلّ شيء يتلاشى ويتبعثر. فاعمل
باستمرار على جمع الكلّ في واحد.

*

حقل السينماتوغراف لا يُقاس. فهو يعطيك

قدرة على الخلق لا حدود لها.

*

الموديل: ما بينك وبينه ليس مجرد اختصار للمسافة
الفاصلة أو إلغائها، بل استكشاف معمق.

*

الممثلون، بقدر ما يقتربون (على الشاشة)

بتعبيريتهم، بقدر ما يبتعدون. البيوت

والأشجار تقترب. الممثلون يبتعدون.

*

لا شيء أكثر افتقارًا إلى الأنفة وأكثر

افتقارًا إلى الفاعلية من فنٍّ صيغ في شكل آخر.

*

ما من رجاء من سينما

تستوطن في المسرح.

*

صوت طبيعي، صوت مُدَرَّب.

الصوت: روح صارت جسداً.

فلان دَرَب صوته فلم يعد لا روحاً ولا

جسداً. أداة دقيقة جداً، لكنّها أداة وحسب.

*

تغيير عدسة التصوير في كلّ لحظة

أشبه بتغيير النظارات في كلّ لحظة.

*

إقتناع.

المسرح و السينما : تناوب بين التصديق وعدمه.

السينماتوغراف: تصديق بلا انقطاع.

*

ممارسة مبدأ الاكتشاف من دون بحث.

*

الموديلات: يتركون أنفسهم ينقادون، ليس لك

بل للكلمات والحركات التي تجعلهم يقولونها

ويؤدونها.

*

قل لموديلاتك: «يجب ألا يمثّل (الموديل)
لا الآخر، ولا هو نفسه. يجب ألا يمثّل أحدًا».

*

هذا شيء يمكن شرحه فقط من خلال جديد
السينماتوغراف، هذا إذا شيء جديد.

*

وضوح الموسيقى وعدم وضوحها في آن.
ألف من الإحساسات الممكنة، غير المتوقعة.

*

ممثّل يعبّر عما ليس فيه حقًا.
مشعوذ بلا ريب.

*

تجنّب الذروة (غضبًا، رعبًا، إلخ...)
التي نلتزم تصنعها، وحيث كل الناس
يتشابهون.

*

إيقاعات.

للإيقاعات سلطة.

لا يدوم إلا ما سار على الإيقاع.

إخضاع المضمون للشكل والحس

للإيقاعات.

حركات وكلمات

الحركات والكلمات لا يمكنها أن تشكل

مادة فيلم كما تشكل مادة مسرحية. لكن

مادة فيلم قد تكون هذا... الشيء أو هذه

الأشياء التي تحدثها الحركات والكلمات

وتتوالد بطريقة مبهمة لدى موديلاتك.

كاميراتك تراها وتسجلها. وهكذا نجتنب

النسخ الفوتوغرافي لممثلين يقومون

بأدوارهم في الكوميديا أو في

السينماتوغراف، وهي كتابة جديدة

تصبح سوية منهج اكتشاف .

*

الحركات التي أعادوها بشكل آلي عشرين مرة، سيدجنها

موديلاتك المتروكون على سجايهم في غمرة فيلمك.

الكلمات التي تعلّموها باستخفاف ستجد، من دون أن
يشارك عقلهم فيها، التبدلات والحن المميز
لطبيعتهم الحقيقية. هي طريقة في
استعادة التلقائية للحياة الواقعية. (وهنا
لا تدخل في الاعتبار موهبة واحد أو
عدد من الممثلين والنجوم). المهم هو
كيف تقترب من موديلاتك ومن المجهول
أو الطاهر الذي تنجح في إبرازه
عندهم.

*

غالبًا ما ننسى الاختلاف بين الرجل
وصورته وأن لا فرق بين رؤية صوته على
الشاشة ورئته في الحياة اليومية.

*

يجب ألا تنهيا موديلاتك لتصوير المشهد،
أو تسجيل الصوت. اجعل وضعياتهم مبسطة
فريدة.

*

ليتحلَّ فيلمك بالجمال، أو الحزن، أو إلخ...
الذي نجده في مدينة أو ريف أو بيت، لا
الجمال، ولا الحزن، ولا إلخ...، الذي نجده في
الصورة الشمسية لمدينة، أو ريف، أو بيت.

*

في هذه اللغة الخاصة بالصور، علينا أن
نتخلَّى تمامًا عن مفهوم الصورة، ولتستبعد
الصور فكرة الصورة.

*

صوت ووجه
كانا قد تشكَّلا معًا واعتادا، واحدهما على
الآخر.

*

فيلمك لم ينضج بعد. هو يتكوَّن بالتدرُّج
عند النظر إليه. صور وأصوات في حالة
ترقب وحذر.

*

اليوم ، لم أحضر عرض صور وأصوات؛

بل حضرت تحوّلها، ذلك العمل المرئي والآني الذي كانت
تمارسه الواحدة على الأخرى، حضرت شريطًا مسحّرًا.

*

المسافة التي طالب بها راسين، هي تلك المسافة
العصية عنالاجتياز التي تفصل خشبة المسرح

عن الجمهور. المسافة ما بين المسرحيّة

والحقيقة وليس المسافة

ما بين الكاتب وموديله أو موديلاته.

*

قديمًا، ساد مذهب الجمال وتسامي الذات. واليوم،
الطموحات النبيلة نفسها تواجهنا: التخلّص من المادة
والواقعية، الخروج من المحاكاة المبتذلة للطبيعة. لكنّ

التسامي يخاطب التقنية... فيما السينما

بين خيارين. إذ لا تستطيع

لا إعلاء التقنية

(الفوتوغرافية)، ولا الممثلين (الذين

تحاكيهم كما هم). وهي قطعًا ليست واقعية

لأنها ممسرحة واصطلاحية. وليست قطعًا

ممسحة واصطلاحية لأنها واقعية.

*

رؤية الحركة تولد سعادة: حصان،

رياضي، طائر.

*

الممثل يندفع أمامه بصورة الشخص

الذي يريد أن يظهر فيه؛ يُعيرُه جسده،

وهيئته، وصوته؛ يُجاسه، يُوقفه، يُسيره؛

ويُدخل فيه مشاعر وانفعالات يفتقر إليها.

هذا «الأنا» الذي ليس «أناه» يتعارض

مع السينماتوغراف.

*

سوف تجعل من الكائنات وأشياء

الطبيعة، المجردة من أي فن، وبخاصة

الفن الدرامي، فنًا.

*

لتحضر الصور والأصوات تلقائيًا أمام

عينيك وأذنيك، كما تحضر الكلمات في ذهن
الأديب.

*

يرتكب فلان حماقة عندما يقول إن التأثير
على العاقبة لا يتطلب فناً بتاتاً.

*

ولأنه لا يتوجب عليك، كالمصوّرين
والنحاتين والروائيين، أن تحاكي مظاهر
الأشخاص والأشياء (الآلات تقوم بهذا
العمل من أجلك)، فإن إبداعك أو
استنباطك يقتصر على الروابط التي تعقدها
بين مختلف أجزاء ما اخترته من الواقع.
خياراتك مهمة وحدسك سيد القرار.

*

إن ما يشرف ممثلاً على خشبة المسرح
قد يجعله مبتدلاً على الشاشة (ممارسة فن
في شكل فن آخر).

*

الموديلات. إن ما يفقدونه من بروز ظاهر
أثناء التصوير، يكسبونه في العمق وفي
الحقيقة على الشاشة. فالأجزاء الأكثر
تسطيحًا والأكثر كموثًا هي الأكثر
حياة في النهاية.

*

يعتقدون أن هذه البساطة دلالة على قلة استنباط. (من
مقدمة مسرحية
برنيس لجان راسين).

*

البساطة نوعان: السيئة: بساطة نقطة
الانطلاق، ويبحث عنها قبل أوانها. الصالحة:
بساطة النهاية، مكافأة على سنوات من
الجهود.

*

كورو : «لا تبحث، انتظر».

*

الموديل: صوته (غير المدرب) يعكس
سمته الحميمة وفلسفته، بأفضل ما
يعكسه مظهره الخارجي.

*

ترجمة الهواء غير المرئي بالماء الذي
ينحته بمروره فوقه.

*

الموديل. ينطوي على نفسه. هذا ما يفعله فلان، الممثل
الرائع. ولكن كي يعود
إلى الظهور مقننًا بالدور الذي أنيط
به، فبات غير معروف.

*

الموديلات. بمقدورهم التخلص من مراقبتهم
الذاتية، بمقدورهم البقاء على طبيعتهم بشكل
رائع.

*

لا يُعبّر عن الحياة بنسخها فوتوغرافيًا،

بل يُعبّر عنها بالقوانين السريّة

التي يتحرّك موديلاتك من خلالها.

*

بمرور الزمن، تُبزّج المسرح. السينما

(المسرح المصوّر فوتوغرافيًا)

دليلٌ على ذلك.

*

كم من ناقد لم يتوصّل إلى رسم حدود فاصلة

بين السينما والسينماتوغراف. وإذ يفتح

العين، من حين لآخر، على حضور الممثلين وأدائهم غير

الملائم، سرعان ما

يغمضها. فهو مضطرّ

أن يحب، بالجملة، كلّ ما

يُعرض على الشاشات.

*

تشابه واختلاف،

إعطاء مزيد من التشابه للحصول على

مزيد من الاختلاف. الذي الرسمي ووحدة
الحياة يبرزان طبيعة الجنود وطبقتهم. عند
التأهب، يُظهر سكون الجميع العلامات
الخاصة بكل منهم.

الواقع

عندما نعقل الواقع نبطل عنه صفته
هذه. عيننا مفرطة التفكير، مفرطة الذكاء.

الواقع نوعان: (1) الواقع الخام

المسجل كما هو بواسطة الكاميرا؛ (2) ما
نسقيه واقعًا ونراه مشوهًا من خلال ذاكرتنا
وحسابات خاطئة. هنا تكمن المشكلة.

اجعل غيرك يرى ما تراه أنت
بواسطة آلة لا تراه كما تراه أنت .

*

على أشخاص فيلمك وأشياءه السير
بخطوة واحدة، مترافقين.

*

إنَّ ما يتمُّ من دون مراقبة الذات، مبدأ
فاعل (كيميائي) لموديلاتك.

*

صحة العلاقات تحول دون الرسم
الرديء. وبقدر ما تكون العلاقات جديدة
بقدر ما يكون أثر الجمال فاعلاً.

*

إمتلاك القدرة على التمييز (دقة في
الإدراك الحسي).

*

العلاقات التي تنتظرها الكائنات والأشياء
كي تحيا.

*

فيلمُ فلانٍ حيثُ الحوار لا صلة له بالحبكة.

*

الحقيقي ليس محفوراً في الأشخاص الحية
وفي الأشياء الواقعية التي تستخدمها.

هو ملامح من الحقيقة تكتسبه الصور
عندما تضعها سوية وفق نظام ما. وخلافًا لذلك،
فإن ملامح الحقيقة، الذي تكتسبه صورهم عندما
تضعها معًا وفق نظام ما، يضيف حياة على هؤلاء
الأشخاص وهذه الأشياء.

*

إضفاء إحساسات إلى وجهه وإلى
حركاته، هو فنّ الممثل، هو المسرح.
أما عدم إضفاء إحساسات إلى وجهه
وحركاته، فليس هو السينما توغراف.
موديلات مُعبّرة لا إراديًا (وليست غير
مُعبّرة إراديًا).

*

العين (بوجه عامّ) سطحية، الآن
عميقة ومُبتكرة. صفيّر قاطرة يوقظ فينا
رؤية لحظة بكاملها.

*

على فيلمك أن يقلع. المغالاة
وجاذبيّة الصورة تحولان دون إقلاعه.

*

أظهر ما لن يستطيع
سواك إظهاره.

*

لا لعلم نفس. (لا يكتشف إلا
ما تمكّن من تفسيره).

*

عندما لا تعرف ماذا تفعل ويتبيّن
أنّه الأفضل، فذاك هو الإلهام.

*

كاميراتك تحظّ على الوجوه ما إن تظهر
إيماءة (مقصودة أو غير مقصودة). أفلام
السينماتوغراف تقوم على لحظات كهذه
ثرى بالعين المُجرّدة.

*

على الصور والأصوات أن تتحاور من
بعيد ومن قريب. فلا صور ولا أصوات
مستقلة.

*

الحقيقي لا يُقلد، المزيف لا يُحوّل.

*

نبرات موديلك صحيحة عندما لا
يمارس أية مراقبة.

*

الموديلات. لا استعراض. بل كفاءة في أن تعيد
إلى الذات، أن تحفظ، أن لا تترك شيئًا ينتقل
إلى الخارج. ثقة شكل داخلي مشترك بين
الجميع وهو العيون.

*

قل لموديلاتك: «تكلّموا كما لو كنتم
تتكلّمون مع أنفسكم». موندو غا بدلًا
من حوار.

*

يريدون العثور على حل، حيث كل شيء
ليس إلا لغزًا (باسكال).

*

فلان نجم مشهور، ذو ملامح معروفة جدًا،
جلاؤها مفرط.

*

الموديل. إنها «أناه» اللاعقلانية،
اللامنطقية التي تسجلها كاميراتك.

*

الموديل. تضيئه ويضيئك. يعطيك
نورًا يضاف إلى النور الذي يستقيه
منك.

*

إقتصاد
دعهم يعرفون أننا في المكان نفسه وذلك
بتكرار الأصوات والرئات نفسها.

*

التصوير سيكون بالعيون نفسها والأذان نفسها
اليوم كالبارحة. وحدة، تجانس.

*

إختز جيدًا موديلاتك كي تصل برفقتهم
إلى حيثما تشاء.

*

الموديلات. طريقتهم في أن يكونوا أشخاص
فيلمك، هي أن يكونوا أنفسهم، أن يبقوا على
ما هم عليه (حتى وإن جاء ذلك مناقضًا لما
كنت قد تخيلت).

*

موسيقى. إنها تعزل فيلمك عن حياة فيلمك
(استمتاع بالموسيقى). هي مُحوّر للواقع جبار،
بل مدقّر له، كالكحول أو المخدر.

*

مونتاژ: الفوسفور الذي يخرج

فجأة من موديلاتك، يطفو من حولهم ويصلهم
بالأشياء (أزرق سيزان، رمادي غريكو).

*

عبريتك ليست في تزوير الطبيعة
(ممثلون، ديكور)، بل في طريقة في
اختيار وتنسيق القطع المأخوذة مباشرة
منها بواسطة الآلات.

*

الموديلات: مُمكنون خارجيًا، سليمون،
أبكار داخليًا.

*

نقل الانطباعات والإحساسات.

*

فلان، نتأمله وهو على الشاشة، بكامل صورته،
كما لو كان على مسافة بعيدة.

*

الموديل: خذ جوهره الخالص.

*

لا تُجْعَل ولا تُبْسَع. لا تشوّه الطبيعة.

*

الفنّ، في صفائه التامّ، يزلزلنا.

*

فيلمك يبدأ عندما تنتقل مشيئاتك الخفية
مباشرة إلى موديلاتك.

*

حين يُستَخدم ممثّل فيلم كما لو أنّه على
خشبة المسرح، يصيرُ خارج ذاته، غير
موجود . صورته فارغة.

*

نَقِّح الواقع بالواقع.

*

حرّك المشاعر، لا بالصور المؤثرة،
بل بالعلاقات القائمة بين الصور التي تجعلها
حيّة ومؤثرة في آن.

*

التبسيط الخلاق للممثل يكتسب أصالته ومسوّغ وجوده
على خشبة المسرح. في الأفلام، التبسيط يلغي تعقيد
الإنسان

من حيث هو كائن،

وما يستتبع ذلك من تناقضات «أناه»

الحقيقية وذكانتها.

*

المونتاج: انتقال من صور ميتة إلى صور حية،

حيث كل شيء يزهر من جديد.

*

هناك أفلامٌ بطيئة، كلّ من فيها

مُهرولٌ كثيز الحركة؛

هناك أفلامٌ سريعة يقتصد في حراكها.

*

لا تتعاون مع الموديلات نفسها في فيلمين.

أولاً، لا نقتنع بهم. ثانياً، هم ينظرون

إلى أنفسهم في الفيلم الأول كما لو أنهم أمام

مرآة، فيريدون أن نراهم كما يتمنون أن يظهروا في
عيون الآخرين، ويفرضون على أنفسهم سلوكًا،
ويفقدون سحرهم بإصلاح أنفسهم.

*

أنظر إلى فيلمك مزيجا من خطوط
وأحجام في حركة خارج ما يصوره ويعنيه.

*

يجب ألا يشعر موديلاتك أنهم دراميون.

*

إلغاء ما قد يحول الانتباه إلى مكان آخر.

*

صفة عالم جديد لم يشتهه بها أي من الفنون
الراهنّة.

*

مغالة في التعقيد. أفلامك، أليست

تجارب ومحاولات؟

*

بضعها بعضها إلى بعض، تُطلق صورك
فوسفورها (الممثل يسعى إلى التألق
بسرعة).

*

الموديل. الشرارة التي تلتقط في حدقة
عينه تعطي معنى لشخصه كله.

*

الصورة انعكاس وعاكس. مُراكم وموصل.

*

لا تصوير شمسي جميل، ولا صور جميلة،
بل صور وتصوير ضروريان.

*

ضع الجمهور قبالة كائنات وأشياء، لا
كما نضعه تعسفًا وفق عادات مثبّعة
(كليشيهات)، بل كما تضع نفسك حسب
انطباعاتك وإحساساتك غير المتوقعة . فلا
تقرّر أبدًا شيئًا مسبقًا.

*

الممثل الذي يدرس دوره يفترض وجود
«ذات» معروفة مسبقًا (غير موجودة).

*

تصوير فيلم. قلق من أن لا أترك شيئًا
يتسرب ممّا ألمحه ، ممّا لا أراه ربّما
بعد، ولا يمكنني أن أراه إلّا لاحقًا.
في التشطّي
إنّه لا بدّ من ذلك إذا أردنا ألا نقع في
التمثيل.

أن نرى الكائنات والأشياء في أجزائها التي
يمكن فصلها. أن نعزل هذه الأجزاء.
أن نجعلها مستقلة، بعضها عن بعض،
كي نعطيها ارتباطًا جديدًا.

*

عرض كلّ شيء يُكرّس السينما بوصفها
كليشه، ويلزمها بأن تعرض الأشياء كما اعتاد

الجميع على رؤيتها. وإلا فإنها ستظهر مزيفة
أو مصنعة.

*

نبرات الصوت والإيماءات والإشارات،
يؤلفها الممثل قبل وأثناء التصوير.

*

تصوير فيلم. لن تعرف إلا بعد مرور الزمن
ما إذا كان فيمك يستحق
ما تكبدته من جهود.

*

الواقع ليس درامياً. الدراما تولد من
تتابع عناصر غير درامية.

*

في فيلمه، يرينا فلان أشياء لا توافق
بينها، ولا غرى... ميتة إذا.

*

فيلمك لم يُنجز كنزها للعين، بل

كي يغوص المرء فيه، ويكون
مأخوذًا به بالكامل.

*

التعبير بالتكثيف. ضغ في صورة ما قد
يُعبّر عنه الأديب مطبًا على عشر صفحات.

*

إخفاق السينما في تباين زهيد بين إمكانات
هائلة ونتائج تفضي إلى ستار — سيستم.

*

المخرج يدفع ممثليه إلى التماثل مع
كائنات وهمية وسط أشياء ليست لها هذه
الصفة. فالمزيف الذي يفُضله لن يتحوّل
إلى حقيقي.

*

الممثل، مهما كان مميزًا، يتحدّد بالدور
الخالق الذي يقوم به (من دون ظلال).

*

إنَّ اقتباس وسائل المسرح يقود حتمًا إلى
ما يبهر العين والأذن.

*

ليس الخلق بالإضافة، بل بالحذف.
التوسّع شيء آخر (لا للإطالة).

*

إفراغ البركة للحصول على السمك.

*

مقابل ثقة الممثلين غواية الموديلات
الذين لا يعرفون من هم.

*

الموضوع نفسه يتبدّل بحسب الصور
والأصوات. الموضوعات الدينية تتلقّى من
الصور والأصوات الوقار والسموّ. وليس
العكس (كما يُظنّ): الصور والأصوات
تتلقّى موضوعات دينيّة.

*

الكاميرا بالنسبة للممثل، هي عين
الجمهور.

*

موديلات. لك، لا للجمهور، يعطون هذه
الأشياء التي قد لا يراها (فيما أنت تكاد تلمحها).
وديعة سرّية ومقدّسة.

*

تفسير بارد قد يدفع، بتباينه،
حوارات فيلم فاترة. إنّها ظاهرة مماثلة لتقابل
الألوان الحارة والباردة في الرسم).

*

صمت موسيقي، يولّده الرّجّع. المقطع
الأخير من الكلمة الأخيرة، كعلامة ممدودة.

*

الأشياء المفرطة في الفوضى أو المفرطة
في التنظيم، تتساوى، ولا يمكن التمييز بينها
أبداً. فهي تبعث على الاستخفاف والضجر.

*

الترافيلينغ والبانوراميك، أي حركة
الكاميرا الظاهرة، لا تجانبان حركات
العين. وهو ما يعني فصل
العين عن الجسد. (أن لا نستخدم
الكاميرا كمكينة).

*

الموديلات. أن لا تثبت حدود سلطتهم
بل حدود ممارستهم لها.

*

الكمية والضخامة، مقابل البساطة
والإحكام. وردّ الأمور إلى كفايتك.

*

ليس المقصود أن نمثّل «ببساطة»،
أو أن نمثّل من «الداخل» بل أن لا نمثّل
أبداً.

*

أفلام السينما توغراف: انفعالية،

لا تمثيلية.

*

إثارة اللامتوقع. توقّعه.

*

السينما لم تنطلق من الصفر.

ضرورة إعادة بحث الموضوع برمّته.

*

صرخة، صوت. رَجْعُهما يَمَكِّننا من

أن نتصوّر بيئًا وغابةً وسهلاً وجبلًا.

تردادهما يُعيّن المسافات.

*

بما هو واضح ودقيق تحت انتباه من

سهت عينه أو أذنه.

*

موديل. إنّ ما يحزّكه (كلمات، وحركات)

ليس الصورة التي تُرسم له كما في المسرح،

بل ما يدفعه إلى رسم صورته بنفسه

*

فيلم السينما يعيد إنتاج الممثل

مهنة وإنساناً.

*

جمهورك ليس جمهور الكتب، أو جمهور

العروض المسرحية، أو جمهور المعارض،

أو جمهور حفلات الموسيقى. ليس عليك

أن ترضي لا الذوق الأدبي، ولا المسرحي،

ولا التصويري، ولا الموسيقى.

*

فلتبع العلة الفعل ولا ترافقه أو تتقدمه .

*

الكلمات لا تتطابق دومًا مع الفكر. هي

تتقدمه أو تتأخر عنه. التقليد الأخرق لعدم

التطابق هذا سمج في الأفلام.

*

من الصدمة وتربط الصور والأصوات،
يولد تناغم العلاقات.

*

الموديل: منكفى لا يثصل بالخارج إلا في
غفلة منه.

*

إعمل على خلق انتظارات لتملأها.

*

الموديل. ثبث صورته كما هي كاملة،
ولا تدع ذكائه أو ذكاءك يشوهها.

*

من دون التخلي عن الخط، الذي يجب
ألا تتخلي عنه، ومن دون أن تتخلي عن أي
شيء فيك، دع الكاميرا والمسجلة الصوتية
تلتقط، للحظة، ما يقدمه لك موديلك من
جديد ومفاجئ.

*

العاذف الماهر يسمعنا الموسيقى ليس
كما هي مكتوبة، بل كما يحسها.
وكذا الممثل الماهر.

*

أن لا نعرض وجوه الأشياء كلها.
فثمة هامش لما هو غير محدد.

*

الذاهب إلى تصوير فيلم هو
كالذاهب إلى لقاء.
لا شيء في الالامتوقع ليس متوقعًا منك سرًا.

*

لا علاقات جديدة وحسب، بل طريقة
جديدة في إعادة التمثيل والملاءمة.

*

في مواجهة الواقع، انتباهك المتوتر يضيء
أخطاء مفهومك الأولي . إنها كاميرتك التي
تصححها. لكن الانطباع المتولد لديك هو

الحقيقة الوحيدة المفيدة.

*

تصوير فيلم ليس عملاً نهائياً،
بل التحضير له.

*

لقطات عديدة للشيء نفسه، كالفنان
الذي يصور عدة لوحات أو ينقذ عدة رسوم
لموضوع واحد، وفي كل مرة جديدة، يتقدم
نحو الإحكام.

*

الموديل، على الرغم منه ومنك، هو الذي
يُحرّر الإنسان الحقيقي من الإنسان التخيلي
الذي كنت قد تصوّرتَه.

*

الممثل مزدوج دوّماً: بالحضور المتناوب للهو والآخر
اعتاد الجمهور على محبّته.

*

ينبغي رسم حدود واضحة تسعى، في
داخلها، للاستسلام لما يفاجئك به موديلك.
مفاجآت لا حصر لها داخل إطار محدد.

*

لن يكون بوسع الواقع الخام، وحده،
أن ينتج حقيقة.

*

كاميراتك لا تلتقط فقط حركات فيزيائية
لا يمكن التقاطها بالقلم أو الفرشاة أو الريشة،
بل تلتقط أيضًا بعض حالات نفسيّة نتعرف
إليها بفضل إشارات لا يمكن اكتشافها
من دونها.

*

ستار - سيستم . هو استخفاف بسلطة
الجاذبيّة الهائلة لما هو جديد وغير منتظر.
فمن فيلم إلى آخر، ومن موضوع إلى آخر
تقابلنا الوجوه نفسها، فهل لنا أن نصدّقها.

*

نقل الغرس.

الصور والأصوات تتعزز بإعادة غرسها

في مكان آخر.

*

أن يعتاد الجمهور على اكتشاف

كلّ قد لا يُعطى منه إلا جزءاً

فيتكهن ويرغب بالمزيد.

*

تمارين

أخضع موديلاتك لتمارين قراءة من شأنها

أن تساوي بين مقاطع الكلام وتلغي كلّ

نبذة شخصية.

لتصير النصوص موحّدة ومتساوية. التعبير الذي

لا يمكن لأحد أن يفطن إليه يحصل بفضل

عمليات التبطيء والتسريع غير المحسوسة

تقريبًا، وبفضل خفوت الصوت وألقه. رنانة

وسرعات (رئة = دمغة).

*

ليس الرجل المصداق ما تتطلبه
عيوننا وآذاننا، بل الرجل الحقيقي.

*

مدانة هي الأفلام التي لا تميز بين حالات البطء
والصمت فيها، وحالات البطء
والصمت في القاعة.

*

لعب الممثل نهائي، لا يحول. يبقى هو هو.

*

في الطقس الكنسي للروم — الكاثوليك:
يقال: «تنبهوا!»

*

السينما والراديو والتلفاز والمجالات كلها مدارس
للسهو: ننظر ولا نرى، نصغي ولا نسمع.

*

موديل. يرسم بنفسه صورته الشخصية

بما تمليه أنت عليه (إشارات، كلمات)،

فإن دنا من شبهه، وكأنه في لوحة،

فأفضل يعود إليكما معًا!

*

اللون يمنح صورك قوة وهو الوسيلة لجعل الواقع أكثر حقيقية. لكن، إذا لم يكن هذا الواقع مكتملاً، لسبب ولو كان ضئيلاً، فإن اللون يُبرز فيه صفة ما لا يُصدّق (عدم وجوده).

*

الموديل: بعد أن أصبح عفويًا،

بات محمياً من أي فكر.

*

أفلام بمستوى الأعمال التشكيلية الاستعراضية.

كحصار باريس للمخرج بوغيرو

حيث نظن أننا نرى جنودًا

تعلموا الحراك في عمل سينمائي.

*

أن ترى، في الحال، في ما ترى، ما سوف يرى.
كاميراتك لا تلتقط الأشياء كما تراها أنت.
(ما تتقّصده أنت، هي لا تلتقطه بالضرورة).

*

الأجدي أن يكون ما تجده غير ما
كنت تتوقعه. غير المنتظر يثيرك،
يقلقك.

*

حوار بين الصور والأصوات.

*

أعط الأشياء (في فيلمك) الهيئة
التي تحبّ هي أن تكون عليها.

*

الصورة الفوتوغرافية وصفية، إنها الصورة
الخام المقتصرة على الوصف.

*

الموديل: جميل بكل هذه

الحركات التي لا يؤدّيها.

(التي يمكنه أن يؤدّيها).

*

الكلمة الأكثر ابتذالاً، إذا ما وُضعت

في مكانها، تكتسب فجأة بريقاً

به تلتئمُ صورك.

*

مدونات إضافية

1960-1974

رائعة، رائعة، آلة رائعة!

هنري بورسيل.

«كم هو فريد، أن يكون الرجل رجلاً،

أليس كذلك!» قد يكون هو ما تقوله

الكاميرا والمسجلة الصوتية أمام ج.

(وهو موديل في فيلم).

*

كن جاهلاً بما ستحصل عليه بقدر ما يكونه

صياد عند طرف صئارته. (السمكة التي تبرز

من لا مكان).

*

كم من فيلم يبين ويشرح حين يكون الجمهور مهياً لأن

يشعر قبل أن يفهم.

*

أتذكر فيلمًا قديمًا: ثلاثون ثانية فوق
طوكيو . الحياة توقفت خلال ثلاثين ثانية
رائعة ، حيث لم يحصل أي شيء. في الحقيقة
كان يحصل كل شيء. السينماتوغراف،
هو فن أن لا يمثل شيئًا بالصور.

*

ج، رجل بامتياز، ف، امرأة بامتياز، من
دون أية خدعة. فالخدعة هي في ما هو مخبأ
فيهما، لم يظهر (لم يكشف عنه).

*

ليوناردو دافنشي أوصى (في الدفاتر)
أن نفكر جيدًا بالنهاية، أن نفكر قبل كل شيء
بالنهاية. النهاية، هي الشاشة التي ليست إلا
مساحة. أخضع فيلمك لحقيقة الشاشة،
كرسام يُخضع لوحته لحقيقة القماشة نفسها
والألوان الممددة عليها، وكنحات يُخضع
أشكاله لحقيقة الرخام أو البرونز.

*

للشيء عشر خصائص، بحسب ليوناردو:
نور وظلام، لون ومادة، شكل ووضعية،
بُعد وقرب، حركة وسكون.

*

المارة الذين التقيتهم في جادة شانزليزه
يتهيأ لي أنهم أشكال من رخام يحركهم زنبرك. لكن ما
إن تلتقي عيونهم
بعيني، حتى تصبح هذه التماثيل
السائرة والناظرة بشرًا.

*

رجلان يتواجهان، يتبادلان النظر.
هزتان تتجاذبان.

*

أن نهزم القوى المزيفة للصورة.

*

الفكرة الشائعة عن «سينما الفن»، عن

«أفلام الفن» جوفاء. إن أفلام الفن

تلك هي الأفقر..

*

ما أرفضه، بسبب بساطته المتمادية، هو

المهم، وهو الذي أتعق فيه. ما أبله

الحذر من الأشياء البسيطة.

*

التقدم وسط ما حُرم على الفنون

الموجودة استثمار ما لم يُستثمر.

*

المسرح معروف على نطاق واسع

جدًا. أما السينماتوغراف فمجهول إلى

درجة كبيرة حتى الآن.

*

أن يرى الجمهور نجومه،

أن يقترب منهم، يلمسهم،

ما حُرِّمه في المسرح المصوّر.

أوتوغرافات!

*

جمال فيلمك لن يكون في صور، على شاكلة
بطاقات بريدية بل في ما سينبعث
منها من فائق الوصف.

*

صناعة فيلم ما تحتاج إلى عدد كبير من الناس.
لكن واحدًا منهم، هو الذي يصنع، يفكك، يعيد صنع
صوره وأصواته، بالعودة، في كل
لحظة، إلى الانطباع أو إلى الإحساس
الأولي، غير المفهوم من
الآخرين، الذي عمل هو على ولادتها.

*

أن يخلق لنفسه قوانين حديدية من أجل
أن يطيعها أو يخالفها بصعوبة.

*

السينما في نظر ع صناعة مميزة؛ وفي

نظـر جـ مسـرح مكـبر، موسـع. أمـا صـ فيـرى
فيـها التـكاثـر.

*

هاتف. صوته يجعله مرئياً.

*

إقتصاد. راسين (إلى ولده لويس):
«أسلوبك أعرفه فما حاجتك لتوقيع؟»

*

مستقبل السينماتوغراف رهن بسلالة
جديدة من الشباب لا يخشون الوحدة، يصوّرون
أفلامهم، معتمدين على أنفسهم حتى آخر فلس لديهم،
ومن دون الوقوع في
النمطية المادية للمهنة.

*

في عشقك للحق، قد لا يرى إلا هوساً.

*

إسخر من سمعة سيئة. لكن

احذر الجيدة التي قد لا يسعك أن تكون
جديرًا بها.

*

إعجب، بلا حدود، ببساطة كبار
الفنانين القدماء وتواضعهم في مواجعتهم
عجرفة طبقة النبلاء.

*

فكّر جيدًا بما يلزمك هذا العمل بالمكبر،
وبأنّ ممثلًا (محترفًا كان أم غير محترف)
يبقى ممثلًا حتى في أقاصي الصحراء.

*

آلتان مذهلتان وصلتتا إلينا أن لا
نستخدمهما إلا من أجل اجتراح المزيّف
(من الكلام أو الحركات)، أمرّ - ولو
وقع قبل خمسين عامًا - أخرق.

*

الجمهور لا يعرف ماذا يريد،

افرض عليه نزواتك وشهواتك.

*

ألأله يشدو دوماً بالأنشودة نفسها يثير

الهزار مثل هذا الإعجاب؟

*

جدة ليست أصالة ولا حداثة .

*

يقول مارسيل بروسث إن فيدور دستويفسكي متميز

بخاصة في التأليف. هو كل مذهل في

تشعبه وصرامته، باطني محض، بما لديه

من تيارات وتيارات معاكسة، شبيهة بتلك

التي يحملها البحر. وهي نفسها التي نجدها

عند بروسث (كم هي مع ذلك مختلفة)،

والتي نرى نظيرها يليق بفيلم.

*

(1963) تركت روما فجأة، متخليًا

إلى الأبد عما أعدته لفيلم سفر التكوين،

واضعًا حدًا للثرثرات الغبية وللعصي
المعيقة في الدواليب. غريب أن يكون
بوسع المرء أن يطلب منك أن تفعل ما
لا يسعه أن يفعله بنفسه، لأنه لا يعرف
ما هو!

*

كم من الأمور يمكنك التعبير عنها باليد،
بالرأس، بالكتفين!... إذا كم من كلام مريب،
عديم الجدوى، يختفي. يا له من اقتصاد!

*

إرتعاش الصور التي تستيقظ.

*

حلمت أن فيلمي يتكوّن بالتدرّج عند النظر
إليه، كلوحة رسّام ندية دوماً.

*

من الإكراه على انتظام آلي، بل من
الآلية يولد الانفعال. لا بد

من التفكير ببعض كبار عازفي البيانو
كي نفهم ذلك.

*

عازف بيانو كبير، لم يبلغ درجة
المهارة ، من مستوى دينو ليباتي،
يعزف نواته المتساوية بصرامة: بيضاء،
المدة نفسها، الشدة نفسها؛ سوداء، العلامة
ذات السر، العلامة الثنائية اسر، إلخ...
المرجع نفسه. فالعازف لا يلصق الانفعال
باللمسات، بل ينتظره، فيصل ويجتاح
أصابعه، والبيانو، والعازف نفسه، والقاعة.

*

إنتاج الانفعال بمقاومة
الانفعال.

*

جان سبستيان باخ، عازفًا على الأرغن، يُجيب
تلميذًا مبدئيًا إعجابه به: «اعزف النوتات

في اللحظة الملائمة».

*

يبدو أن الحقيقي اثنان: الأول باهت،
مسطح، مضجر، على الأقل في نظر من
يلونه بالزيف، الثاني...

*

في غياب الحقيقي، الجمهور يتمسك
بالمزيف. في فيلم كارل ثيودور دريير، كانت
نظرات الأنسة فلكونيتي التعبيرية
وهي تتوجه إلى السماء تستدرّ الدموع.

*

هذه الأيام المروعة، حيث أتعامل مع
التصوير باشمئزاز، حيث بث مرهقًا،
عاجزًا أمام كثير من العقبات؛ هذا جزء من منهجي في
العمل.

*

فيلم مكثف جدًا قد لا يعطي للوهلة الأولى أفضل ما
فيه. نرى أولاً

ما يشبه الذي كنا قد رأيناه من
قبل. (يجب أن تكون لنا في باريس
قاعة صغيرة جدًا، جيّدة التجهيز، لا يُعرض
فيها إلا فيلم أو فيلمان في السنة.)

*

إنّ دقّة الهدف تُعرّض للتردد.
كلود ذبوسي يقول: «أمضيت أسبوعًا
حائزًا لا أختار بين هذا التلاؤم
الموسيقي أو ذاك».

*

لا تتأخّر عن اجترّاح المعجزات. وّجه أوامرك
إلى القمر، إلى الشمس. وأطلق الرعد
والصاعقة.

*

يا له من خراب، لا يصيب الجمهور وحسب،
ذلك الذي يصنعه نقد كسول، متخلف، يحكم من وجهة
نظر المسرح!

*

لا لأفلام التاريخ، التي تنتج «مسرحًا»
أو مسخرة. في فيلم قضية جان
دارك، حاولت، من دون أن أعمل «مسرحًا»
أو «مسخرة»، أن أجد بواسطة كلمات تاريخية
حقيقة لا تاريخية.

*

جائزة الأوسكار لممثلين، لا توحى أجسادهم وهيئاتهم
وأصواتهم بأنها لهم، بل لا
تبعث على الثقة بأنها تخصهم.

*

من العبث والبلاهة أن نعمل فقط من أجل
الجمهور. لا أستطيع أن أجرب ما أفعله، أثناء
قيامي به، إلا على نفسي. مع ذلك، فالأمر
يتوقف على أن أعمل بإتقان.

*

كن دقيقًا في الشكل، وليس دائمًا في

العمق (إذا استطعت).

*

إنَّ ما لم أتوصل إلى معرفته عن (المودلين)
ف و ج هو ما يجعلهما مفيدتين للغاية في
نظري.

*

فُضِّلَ الحدس على ما فعلته وأعدته
عشر مرّات في رأسك.

*

الأفكار المستمّدة من القراءات ستبقى
كتبيّة. اذهب إلى الأشخاص والأشياء
مباشرةً.

*

لتكن لك عين الرسّام. فالرسّام
يبدع بالنظر.

*

النظرة الثاقبة لعين الرسّام تفكّك الواقع.

الرسام يعيد، بعد ذلك، تركيبه وتنظيمه في
هذه العين نفسها، تبعًا لذوقه، وطرائقه،
ومثاله الجمالي.

*

كل حركة تكشفنا (مونتنيني). لكنّها
لا تكشفنا إلا إذا كانت عفوية (غير موجهة،
غير مقصودة).

*

بخصوص التلقائية، هذا ما قاله مونتنيني
أيضًا: نحن لا نوجه الأوامر إلى شعرنا كي
يقف، وإلى جلدنا كي يرتجف من الرغبة، أو
الرغبة. اليد تمتد إلى حيث لم نرسلها.

*

إنّ للموضوع، والتقنية، وأداء الممثلين
نمطًا خاصًا بها. ينتج عن ذلك نوع
من النموذج الأولي الذي يجدده
فيلم كل سنتين أو ثلاث

*

روائع فنية . إن لروائع التصوير
أو النحت، كالجوكتا وفينوس
دوميلو، من الأسباب ما يبرر الإعجاب
بها صوابًا أو خطأ.

*

كي يتبع الموضة، يضع فلان في
أفلامه مزيجًا من كل، كرسام يستخدم
الألوان بإفراط.

*

فيما البعض، بتأثير من السينما، يجهدون
أنفسهم كي يغيروا المسرح، يتيه آخرون،
أثناء تصوير أفلامهم، في عاداتهم القديمة
(قواعد، رموز).

*

سوء تفاهم . لا (أو قليل من) انتقادات
لاذعة أو مدائح إلا وتنطق من سوء تفاهم ما.

*

أن نولد ولدينا حسّ خاص
بالتقارب والتآلف.

*

في هذا الفيلم المفتقر إلى الجاذبية، حيث
لم يبق أي أثر مسرحي، يرى فلان فراغًا.

*

أشعر دومًا بالابتهاج نفسه والذهول نفسه أمام
الدلالة الجديدة لصورة أتيت للتوّ على تغيير
موقعها.

*

ما أشدّ سلطتها، تلك الأمور التي ننجح فيها
مصادفة!

*

أقول من النظرة الأولى: «يصحّ أو لا يصح»،
الاستدلال يأتي لاحقًا (للتأكيد على
نظرتنا الأولى).

*

العداء للفن هو أيضًا عداء لما هو جديد،
لما هو غير متوقع.

*

التصرف أولاً

في لندن، عصابة تكسر خزنة متجر حلي
وتسرق عقوداً من اللؤلؤ وخواتم وذهباً وحجارة
كريمة. وتجد فيها أيضًا مفتاح خزنة متجر
الحلي المجاور وتنهبه، وهي خزنة تحتوي على
مفتاح خزنة متجر حلي ثالث (من الصحف).

*

إخراج الأشياء من عاداتها، إنقاذها من
التخدير.

*

عند العري، مخلّ بالحياء كل ما
هو غير جميل.

*

في ما يخص ثقة مطلقة لا بدّ منها
بالذات، هذا ما قالتة مدام دو سيفينييه:
«عندما لا أصغي إلّا لنفسي، أصنع
العجائب».

*

المساواة بين جميع الأشياء . سيزان
يصوّر بالعين نفسها وبالروح نفسها طبق
الفواكه، وابنه، وجبل سانت فيكتور.

*

سيزان: «عند كل لمسة، أخطر بحياتي».

*

إبن فيلمك على بياض، وصمت
وسكون.

*

الصمت ضروري للموسيقى، لكنه لا
يشكل جزءًا من الموسيقى. إنها تتكئ
عليه.

*

كم من الأفلام ترثقها الموسيقى.
يُفرقون الفيلم بالموسيقى. يحجبون
رؤية أن لا شيء في هذه الصورة.

*

منذ قِبل فقط، وبهدوء، أُلغِثُ
تدريجياً الموسيقى واستعنت بالصمت مفردةً
في التأليف ووسيلةً انفعال. أقول ذلك تحت
طائلة أن أكون لا أخلاقياً.

*

ليكن الكل مختلفاً، من دون
تغيير أي شيء.

*

يقول مونتسكيو في الفكاهة، إن
«صعوبتها تكمن في أن تجعلك تكتشف
شعوراً جديداً في شيء يأتي مع
ذلك من شيء».

*

لا تحاول، ولا تأمل، أن تستدرّ دموع
الجمهور بدموع موديلاتك، ولكن
بهذه الصورة بدلاً من تلك، هذا
الصوت بدلاً من ذاك الصوت،
الموضوعين في مكانهما الصحيح.

*

أقنع نفسك أن دانتى في المنفى، يتنزّه
في شوارع فيرونا، همش في أذنك يقول إنه
يدخل الجحيم متى يشاء، ويأتينا منها
بأخبار جديدة.

*

من أين أنطلق؟ من الموضوع الذي
يجب أن أعبّر عنه؟ أم من الإحساس؟
أأنطلق مرّتين؟

*

هذا العمل الوسيط بين الواقع والمخيّلة،

ما هو؟ أنواجه به الواقع؟

*

كن مدققًا. ارفض كل ما لا يستحيل
حقيقًا من الواقع (للزيف حقيقة بشعة).

*

فلان (موديل)، ما يخبئه عني، لا من
أجل أن يوهم نفسه أو يوهمني أنه غير ما
هو، بل يخبئه عن تواضع.

*

عزافة ، هذا الاسم، كيف لا أقرنه بآلتين
جليلتين أستخدمهما في عملي؟ الكاميرا
والمسجلة الصوتية. خذني بعيدًا عن هذا
الذكاء الذي يُعقد كل شيء.

أن تُسجل سينمائيًا شخصًا ما لا يعني أننا نمنحه الحياة؛
فالممثلون يجعلون المسرحية حيّة لأنهم أحياء.

«ألفت انتباهك إلى أنه إذا ما وجدت عبارة سولو مدونة
في كونسرتو ما فإن كمانًا واحدًا يكون كافيًا» فيفالدي.

نوع من المسرح التقليدي في اليابان (المترجم).

في قرية هيسدان ، كنا جميعًا نسكن في فندق
دوفرانس. أثناء الليل، كانت عبارة نابوليون لا تفارقني:
«خططي العسكرية أضعها وطيف جنودي النائمين لا
يفارقني».

ما عدا، بالطبع، الموسيقى التي تُؤدى أمامنا بآلات نراها
بأمّ العين...

هو الكاتب نفسه الذي كان عضوًا في اللجنة المشرفة
على توزيع الجوائز (المترجم).

لا أعرف من كان يقول لأحد بؤسائنا عندما كان يراه
مرتديًا قميصًا في عزّ الشتاء نشطًا، يقظًا، وهو يتدثر
بمعطف من جلد السمّور حتى أذنيه: «ما أصبرك»!
فيجيبيته: «وأنت أيّها السيّد، وجهك مكشوف تمامًا: أما
أنا فكلي وجه» مونتيني – الكتابات 1، الفصل 21.

«غالبًا ما أرسم باقات الورد من الجهة التي تعاكس
خيارى الأول» (عبارة قالها أوغست رونوار لهنري

ماتيس. الكاتب من الذاكرة).

السينما والمسرح يتداخلان من المصلحة أن يلتبس بينهما.

وعكس ذلك، إذا كانت الأذن مأخوذة بكليتها، فلا تعط شيئاً للعين.

ذلك لأن الآلية تُظهر المجهول، لا لأننا كنا قد اكتشفنا هذا المجهول مسبقاً.

خلال مونتاج فيلم، تشرين الأول 1956؟

رسام فرنسي من القرن التاسع عشر، اشتهر بتصوير المناظر الطبيعية (المترجم).

إجعل غيرك يسمع ما تسمعه أنت بواسطة آلة أخرى هي لا تسمعه كما تسمعه أنت.

مدينة وريف، من بعيد هما مدينة وريف؛ لكن بقدر ما تقترب منهما يصبحان بيوتاً وأشجاراً وقرميذاً وأوراقاً وأعشاباً ونملاً وأرجل نمل، إلى ما لا نهاية (باسكال).

قبل أيام، وأنا أجتاز حدائق نوتردام التقيت رجلاً وقعت عيناه اللتان تألقتا فجأة على ما لم أتمكن من رؤيته خلفي. لو كنت قد رأيت المرأة والولد اللذين أخذ الرجل يركض نحوهما، لما لفتني وجهه البشوش؛ بل لما كنت، لربما، قد تنبّهت إليه.

أخطاء على الورق.

بودلير.

ثلاثون ثانية من التحليق فوق طوكيو بطائرة مقاتلة
أميركية أثناء الحرب.

الكاميرا وآلة تسجيل صوتي.

جان جاك روسو: لم أسع للعمل كالآخرين ولا خلافهم.